érudit
www.erudit.org

Article

« Traduction et trompe-l'œil : les versions ibériques de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec »

Maria Eduarda Keating

Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 46, n° 3, 2001, p. 478-496.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/003298ar

DOI: 10.7202/003298ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 November 2015 05:36

Traduction et trompe-l'œil : les versions ibériques de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec

MARIA EDUARDA KEATING
Université de Minho, Braga, Portugal

RÉSUMÉ

La vie mode d'emploi de Georges Perec (1978) est un roman oulipien, écrit à partir d'un système de contraintes formelles. Il fonctionne du point de vue pragmatique comme un trompe-l'œil pictural. Les traductions ibériques de ce roman adoptent des principes de traduction différents, basés sur le respect / non respect du mode d'écriture du roman : traduction « oulipienne » (catalane) / traduction « de surface » (portugaise et espagnole). On constate que le roman oblige à une réflexion sur la traduction, inscrite dans le texte d'arrivée, indépendamment des principes choisis par les traducteurs. Par ailleurs, des concepts habituels en Théorie de la Traduction (fidélité, littéralité, équivalence, traductibilité etc.) se révèlent assez improductifs et ambigus pour réfléchir sur ce type de textes, qui se basent sur l'instabilité des perceptions et la contestation des habitudes de lecture dominantes.

ABSTRACT

The starting point of *La vie mode d'emploi*, a french novel by Georges Perec (1978) was a system of formal constraints which works to the reader as a pictorial *trompe-l'oeil*. The Iberian translations of this novel have adopted different strategies based on the respect/non-respect of the writing strategies of the source text, giving rise to an "oulipian" translation (the catalan one) and 2 "surface" translations (one Portuguese and the other Spanish). It may be observed that this novel brings about a reflection on translation, accomplished by each translator. These reflections are inscribed within the target texts, whatever the Translators' strategies could have been at the beginning. Most of the usual concepts of Translation Studies (like fidelity, literality, equivalence, translatability, etc.) appear to be quite inefficient and ambiguous to analyse this kind of texts, which are based on perception's instability and on the subversion of reading habits.

MOTS-CLÉS/KEYWORDS

lecture, Oulipo, Perec, littéraire, trompe-l'œil

> Vous et moi, nous sommes bien placés pour savoir […] comme la traduction précisément, est un acte de « non-communication », un acte qui justement chasse l'illusion du contenu substantiel.
>
> Harry Mathews[1]

A. TRADUIRE *LA VIE MODE D'EMPLOI*

1. Traduction « en surface » *vs* traduction « oulipienne »

La vie mode d'emploi, le plus grand roman de Georges Perec, est aussi un des textes les plus traduits de cet auteur[2] malgré son extrême complexité, tout à fait évidente

déjà à la lecture du roman et devenue particulièrement visible avec la publication des dossiers préparatoires — le *Cahier des charges de La vie mode d'emploi* — en 1993[3].

Cette complexité d'un roman écrit apparemment de manière neutre et objective, racontant les histoires d'un immeuble parisien, résulte dès une première lecture de son organisation fragmentée et labyrinthique — un puzzle narratif qu'il faut organiser — et d'une stratégie énonciative fondée sur le leurre et le trompe-l'œil — ce qui relance sans cesse la lecture dans des directions et des perspectives différentes. En réalité, cette complexité tient avant tout, comme on sait, à la « machinerie oulipienne » qui est à l'origine du roman — c'est-à-dire au système de contraintes, mathématiques et autres, appliquées à des listes de mots, livres, tableaux, citations et éléments divers et ayant abouti à ce *Cahier des charges* à partir duquel le roman a été écrit[4]. Le jeu, omniprésent au long du roman, dédoublé dans les centaines de jeux et de joueurs de toutes sortes qui remplissent l'univers fictionnel, constitue la figure centrale du fonctionnement pragmatique du livre, impliquant un lecteur actif, prêt à réagir aux provocations du texte, à suivre les chemins — même piégés — qui lui sont aménagés dans l'œuvre[5]…

Au départ, l'essence des difficultés de l'activité de traduction concerne bien évidemment les spécificités propres à chaque langue, du point de vue lexical, morpho-syntaxique, etc., mais également la manière unique de « découper le monde » ou de constituer une mémoire culturelle propre réalisée par les différentes langues. Comme le remarque justement G. Rabassa à propos de traductions, « no two snowflakes are alike » :

> « *Wishful thinking and early training in arithmetics have convinced a majority of people that there are such things as equals in the world* » (Rabassa 1989 :1).

Il existe un certain nombre de contraintes inhérentes au travail de traduction, ainsi que des contraintes spécifiques rencontrées par les traducteurs et les traductions de VME dont le plus souvent on ne tient pas compte dans les analyses des traductions de ce texte.

En effet, le fonctionnement proprement oulipien de ce roman exige une lecture non linéaire, capable de changer, de manière très concrète, ses points de vue sur le texte, sa manière de regarder les phrases, les lignes, les mots, les lettres qui le forment ; il s'oppose donc à des habitudes de lecture fortement ancrées (même chez des lecteurs professionnels) ainsi qu'à des automatismes de traduction répandus concernant le texte romanesque[6].

Ainsi, la première difficulté des traducteurs de VME découle de la multiplication de niveaux textuels, produite par l'articulation entre les systèmes formels générateurs du roman et la stratégie du jeu qui domine la narration. Les problèmes sont aggravés, d'autre part, du fait qu'un certain nombre de procédés d'écriture inscrits dans le texte, tout à fait pertinents et parfois même essentiels pour une compréhension un peu précise et rigoureuse de ses enjeux centraux, ne sont lisibles qu'à condition que le lecteur en soit averti d'avance, c'est-à-dire, qu'il en possède des informations, ou des pistes, par voie extratextuelle (déclarations de l'auteur, par exemple, ou accès aux manuscrits, etc.[7]).

Dans un article publié dans la revue *Meta* en 1993, Bernard Magné définissait deux stratégies de traduction pour *La vie mode d'emploi* :

> Roman construit à partir de contraintes formelles multiples et complexes, *La vie mode d'emploi* de Georges Perec pose d'emblée au traducteur une alternative redoutable. Soit, ignorant délibérément ou non ces contraintes, il s'attache exclusivement à rendre le sens explicite sans se soucier du saccage ainsi produit dans le détail du texte, […] soit, s'informant sur ces contraintes, il s'attache, dans la mesure où ça reste techniquement possible, à les respecter ou du moins à en proposer l'équivalent structurel. (Magné 1993, p. 397)

Les paradigmes de ces deux options seraient alors, la traduction italienne et la traduction allemande (*ibid.*) : on peut appeler la première une traduction « de surface » et la seconde, une traduction « oulipienne ».

Quand on pense à la traduction de VME la discussion est tout de suite centrée sur la question des contraintes : respect ou non des contraintes du roman, traduction de l'acrostiche du ch. LI ou de l'hypogramme d'hommage à l'Oulipo du ch. LIX, etc. — bref, la constatation du caractère incontournable des contraintes, suivant le « premier principe de Roubaud[8] » — cette position se retrouve énoncée de manière très claire dans l'éditorial du numéro 2 de la revue *Formules*, consacré à la traduction des textes à contraintes :

> « […] pour préserver tout simplement l' "équivalence de sens" entre le texte traduit et sa traduction, les contraintes (qui porteraient toujours du sens, qui seraient donc des signes) devraient être nécessairement transposées dans la traduction » (Baetens et Schiavetta 1998 : 8).

Effectivement, la lecture de VME montre que les contraintes tissent des réseaux de sens entre différents niveaux du texte et une fois qu'on les a repérés il sera difficile de les ignorer sans avoir le sentiment de « tricher »… Toutefois, la majorité des traductions de VME sont des traductions « en surface », donc « ignorant délibérément ou non les contraintes et le saccage ainsi produit dans le détail du texte » (Magné, 1993)…

S'il est bien évident qu'une traduction « non oulipienne » d'un texte comme VME est toujours « myope » en quelque sorte, puisqu'elle ne peut donner à voir qu'une image floue et générale du texte qu'elle « représente », il me semble tout aussi vrai que l'opposition « traduction en surface » *vs* « traduction oulipienne » n'est qu'un des défis que ce texte lance à la traduction, même s'il est essentiel. En effet, il semble bien que traduire *La vie mode d'emploi* fait apparaître de manière particulièrement systématique et voyante non seulement les paradoxes inhérents à toute traduction littéraire mais aussi la fragilité et l'instabilité des concepts servant d'habitude à penser la traduction.

Le traducteur de VME a les mêmes problèmes que n'importe quel lecteur du roman : comme lui, il essaie de « jouer » et est vaincu, comme lui il recommence sa lecture, il hésite, il cherche, il modifie, il s'interroge. Les traductions ne peuvent s'empêcher de privilégier un point de vue au détriment d'autres perspectives, qu'elles essaient de respecter les contraintes du texte ou qu'elles privilégient le « sens explicite ». De toute façon elles n'arrivent jamais à suivre de manière tout à fait cohérente une stratégie choisie au départ, se donnant à lire, à chaque fois, comme des « bricolages » toujours inachevés[9]. Chaque approche de traduction, prise de manière isolée, se voit remise en question par le texte lui-même — systématiquement, celui-ci construit et puis subvertit ou détruit des images, des sens de lecture, des points de vue.

Le texte suscite de manière très efficace une conscience permanente de la « présence » du langage, de l'écriture et de la lecture dans le livre, à travers le fonctionne-

ment rigoureux et systématique d'un appareil métatextuel méticuleusement construit, désignant à tous les niveaux du texte son écriture et son fonctionnement pragmatique. Il exhibe constamment des pistes qui signalent « qu'il y a peut-être autre chose », « une autre manière de regarder » ; il sème constamment le soupçon chez le lecteur. Ce qui reste le plus souvent à la fin de la lecture de VME — comme très probablement à la fin du travail de traduction —, c'est l'interrogation, le doute, la remise en question des perspectives ; bref, l'effet de trompe-l'œil, défini par Perec lui-même comme

> […] un piège qui nous renvoie à notre regard, à la manière dont nous regardons — et occupons — l'espace. […] nous avons été égarés, induits en erreur, on nous a fait pendant un instant douter de nos sens, et dans cette brève mystification se révèle quelque chose qui est de l'ordre du magique… où un vague sentiment d'improbable s'empare de ce que nous voyons, où un léger doute se met à exister à propos de ce qui est vrai et ce qui est faux, où il n'y a plus de limite précise à la réalité, mas un flottement, une hésitation, un peut-être […]. (Perec et White, 1981)

Le traducteur de VME se trouve donc dans une position très instable et ambiguë — en tant que lecteur il est le « joueur du texte », victime des pièges et des illusions créés dans le roman ; en tant qu'auteur du texte traduit il devient « poseur de puzzles », donc créateur de ce même fonctionnement piégé dans le système d'arrivée.

Si son but est de rendre le « sens explicite » du texte original, il sera néanmoins poussé à définir sa position : décider comment aborder le texte, définir ce que l'on transpose, ce que l'on ne traduit pas, ce que l'on explique, etc. S'il prétend transposer dans son texte les mécanismes ayant généré le texte de départ il risque d'être « entraîné » par les mécanismes de sa langue maternelle et d'aboutir à un texte que l'on pourra très difficilement accepter en tant que « traduction » (dans le sens de « le même dans une autre langue »). Il choisit alors de se placer dans une position périlleuse et instable, sur la ligne ténue et indéfinie séparant « traduction » de « création ». Quelle que soit l'approche choisie, on vérifie que le traducteur de VME est toujours un joueur (à des degrés différents, certes) ; sa présence dans le texte, le plus souvent « discrète », est néanmoins bien affichée et elle témoigne d'un travail de réflexion sur le texte à traduire et sur l'écriture de la traduction clairement inscrits dans le texte d'arrivée.

J'essaierai de déterminer plus précisément quelques-uns des enjeux de la traduction de VME à partir de trois approches différentes, publiées au Portugal et en Espagne (traductions castillane, portugaise et catalane respectivement)[10]. Les deux premières sont des traductions de « surface », la troisième, la plus récente, est une traduction « oulipienne ». Il suffit de regarder le *Compendium* du ch. LI dans les trois éditions pour constater que l'édition catalane est la seule qui respecte la contrainte d'écriture inscrite dans ce passage. Dans les éditions castillane et portugaise, le *Compendium* de Valène ne respecte pas du tout la règle célèbre du carré de 60 signes-espaces et de l'acrostiche traversant en diagonale les trois strophes du poème. Par ailleurs, il suffit de regarder la liste des tableaux de Hutting au ch. LIX pour constater que les membres de l'Oulipo cachés dans cette énumération n'existent que dans le texte catalan, et que dans les éditions portugaise et castillane nous nous retrouvons en face d'un assemblage apparemment gratuit et arbitraire d'épisodes et de détails.

Pour d'autres aspects du texte, cependant, les choses se présentent bien moins clairement. On peut vérifier que, quel que soit le choix de départ des traducteurs, ce

qui caractérise ces trois traductions de VME, c'est leur caractère expérimental, de recherche, qui empêche la « discrétion » classique du traducteur s'effaçant devant la grandeur de l'original.

2. Quelques contraintes non linguistiques de la traduction

Si l'on regarde les textes de présentation de ces trois éditions on peut d'entrée observer que la traduction de VME au Portugal et en Espagne répond à des situations éditoriales et à des conditions culturelles différentes.

Bien que les trois présentations mettent en valeur l'importance de Georges Perec dans le cadre de la littérature française contemporaine et les ressemblances de VME avec *La Divine Comédie*, le *Décameron*, *Les Mille et Une Nuits*, ou bien avec les œuvres de Jorge Luis Borges, Kafka ou James Joyce, il s'agissait au Portugal de faire connaître l'écrivain Georges Perec (qui n'avait pas encore été traduit dans le pays en 1989), à travers l'édition de son roman majeur, tandis qu'en Espagne il s'agissait de poursuivre la publication de l'œuvre d'un auteur dont d'autres textes avaient déjà été édités. D'autre part, les options différentes de ces traducteurs, dont on va parler, sont très probablement liées entre autres à la différence de statut de la culture et de la langue françaises dans chaque pays, ou à des spécificités de chaque région : au Portugal, l'influence et le prestige de la culture française sont encore une réalité. La langue française est restée première langue étrangère jusqu'à une époque assez récente : tous les portugais scolarisés de plus de 30 ans ont étudié la langue française au lycée pendant au moins 5 ans. Une partie importante de la population portugaise a un proche habitant ou ayant habité en France : tout cela contribue à créer une proximité socioculturelle qui est visible dans l'approche du traducteur.

En Espagne, malgré la proximité géographique et les rapports étroits entre les deux pays, la situation est assez différente, notamment en ce qui concerne le statut officiel de la langue et le statut de la culture françaises auprès du public en général : cela peut expliquer une « distance » plus grande de la part du traducteur castillan et un besoin de « fournir des explications » sur des références auxquelles le texte renvoie.

Enfin, les liens géographiques et linguistiques entre la Catalogne et la France, associés aux ressemblances des deux langues notamment sur les plans lexical et syntaxique, ainsi qu'à la « tradition d'avant-garde » catalane, aideront peut-être à comprendre également la démarche des traducteurs — et éditeurs — catalans concernant ce roman de Perec[11].

Par ailleurs, les traductions existantes de VME ont été réalisées en des conditions et à des moments différents de la connaissance et de la lecture du roman : ainsi Eugen Helmlé, le premier traducteur et auteur de la version allemande, considérée comme « exemplaire » (Magné, 1993) a pu compter sur l'aide de Georges Perec lui-même (Helmlé 1983.) ; David Bellos a étudié les manuscrits et le *Cahier des charges* pour la traduction anglaise, Annie Bats et Ramon Lladó aussi, pour la traduction catalane[12]. Les autres traducteurs, à ma connaissance, n'ont pas tenu compte des dossiers préparatoires[13].

Tous ces facteurs pèsent de manière non négligeable dans les traductions, bien qu'on ne puisse pas vraiment les analyser de manière rigoureuse. Parfois il n'est plus possible d'affirmer si un « défaut » évident dans une quelconque de ces traductions provient d'un problème de lecture, de la dynamique propre à la langue d'arrivée, de

la fatigue du traducteur ou si, par contre, il s'agit d'une manière de réponse consciente et active au texte de départ.

B. LES VERSIONS IBÉRIQUES

1. Les traducteurs : « pseudo-discrétion » et « engagement »

Si l'on regarde concrètement ces trois traductions, on s'aperçoit très vite que ce classement bipolaire entre traduction oulipienne = correcte / traduction « de surface » = incorrecte, bien que tout à fait pertinent sous certains aspects, se révèle insuffisant pour analyser les problèmes posés à la traduction par ce roman. En effet, nous avons affaire ici à trois approches différentes du roman et de sa traduction, et s'il est vrai que les traductions portugaise et castillane ont en commun « l'aveuglement » face à certaines dimensions du texte, d'autres aspects, peut-être moins essentiels mais tout aussi visibles, rapprochent à leur tour les traductions catalane et portugaise ou les traductions castillane et catalane.

Ce qui caractérise l'option oulipienne assumée par les traducteurs catalans, c'est avant tout l'identification à un mode d'écriture destiné à produire un certain nombre d'effets textuels lors de la lecture. En ce sens, le problème central du traducteur est, comme disait Umberto Eco à propos de sa traduction des *Exercices de style* de Queneau, « comprendre les règles du jeu, les respecter, puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups » (Eco 1998) tout en assurant que le texte d'arrivée puisse, en ce qui concerne le sens explicite, être reçu comme « traduction » et non comme création originale.

Cela revient notamment à transposer les contraintes d'écriture potentiellement lisibles : l'intégration dans le texte des citations de la trentaine d'auteurs répertoriés à la fin du volume (deux par chapitre), par exemple, permettant au lecteur de faire jouer sa mémoire littéraire à travers la reconnaissance de fragments textuels venus d'ailleurs, d'autres textes ; ou bien la transposition méticuleuse, dans le *Compendium* de Valène (ch. LI), des trois strophes de 60 lignes, 60 signes-espaces par ligne (sauf le dernier vers de la dernière strophe), avec inscription d'une lettre en diagonale dans chaque strophe de manière à former un mot de trois lettres. *La vida manual d'ús* transpose rigoureusement ce procédé, formant en acrostiche le mot « alè » là où le texte français formait le mot « âme » (p. 267-272)[14]. On trouvera également, dans la liste de tableaux imaginaires du ch. LIX de cette édition, l'inscription en hypogramme des noms des écrivains de l'Oulipo (p. 320-321). On remarquera, au dernier chapitre du roman, une épigraphe monovocalique, comme dans le texte de départ : « Cerc ensems l'etern e el vent » (p. 556)[15].

Tous ces procédés sont méticuleusement respectés par Annie Bats et Ramon Lladó qui transposent dans leur texte catalan les coups de force que Perec avait réalisés dans le texte de départ, avec la même discrétion. De ce point de vue, cette traduction offre à la lecture un degré de cohérence et de consistance qui l'écarte tout à fait des deux autres. Toutefois, d'autres dimensions, d'autres problèmes à résoudre entrent également en jeu dans la traduction de ce roman, rapprochant traductions « oulipiennes » et « non oulipiennes ».

Regardons donc de plus près ces versions dites « de surface ». Le traducteur ayant décidé de traduire « en surface » se trouve au départ devant l'option classique entre

traduire « des histoires » — traduire « le sens » — ou traduire un discours. Dans le cas de VME, en particulier, même si son but est de traduire « le romanesque » en priorité, la dimension ludique du livre est tellement visible qu'elle l'oblige à prendre position par rapport aux « jeux du roman » — ce qui recouvre aussi bien l'organisation du récit que les contenus fictionnels ou le langage du texte.

On peut constater aisément que les traducteurs castillan et portugais n'ont pas tout à fait la même position concernant le texte. Je dirais que, dans l'ensemble, le traducteur espagnol, Josep Escué, semble s'orienter plutôt vers les « contenus » — pour l'explication du sens explicite — et le portugais, Pedro Tamen, plutôt vers la « lettre » — ce qui le mène souvent à l'adaptation, à l'écart du texte source, et rapproche à certains égards le texte portugais du texte catalan.

Ces tendances ne se manifestent pourtant pas de manière systématique et il arrive, comme nous le verrons, que chaque traducteur adopte dans son texte des positions qui sont en contradiction avec ces ébauches initiales.

Même sans tenir compte du fonctionnement proprement oulipien du roman, la traduction de VME oblige les deux auteurs, portugais et espagnol, à réfléchir sur leur activité et à inscrire d'une manière ou d'une autre la trace de cette réflexion et de cette remise en question dans leur texte. Il y a visiblement dans ces deux textes une hésitation consciente de la part des traducteurs entre « jouer le jeu » et « refuser de jouer », ce qui se manifeste par des incohérences stratégiques, des contradictions, des prises de position plus ou moins affichées dans les textes traduits.

Cependant, il y a au moins un aspect qui rapproche les trois traducteurs de VME : il s'agit de leur « discrétion » — qui est en effet une fausse discrétion — en tant que « personnages » représentés dans leur texte.

Les traducteurs portugais et catalans semblent assumer la même position : pas d'interventions explicites des traducteurs, pas de notes de traduteur ni de préfaces ou annexes explicatives. Cette absence totale de commentaires produit un effacement du personnage du traducteur et l'illusion de transparence du texte traduit, comme si les lecteurs du système d'arrivée avaient accès « directement » au texte original et à la « voix de l'auteur », ce qui revient à dire, comme si l'identification entre traducteur et auteur était si parfaite que le traducteur avait disparu… Nous retrouvons dans cette image en trompe-l'œil le même type d'effets produits par Perec quand il intègre des citations d'autres textes dans son roman, sans les signaler, créant l'illusion d'une « voix unique » dans un texte qui est en effet un « patchwork » de voix et de textes[16].

Un regard un peu plus attentif sur ces deux traductions fera très vite apparaître, cependant, que cette discrétion apparente correspond plutôt à une position de « joueurs du texte », les traducteurs s'identifiant au « vrai auteur ». Cela implique des transpositions de jeux de langage, des re-créations et explorations diverses des possibilités créatives du portugais ou du catalan, des adaptations variées permettant de rendre dans ces langues la pluralité, la diversité de discours, de genres, de styles, qui auront frappé les traducteurs lors de leur lecture du texte original. Bref, ils s'assument comme auteurs à part entière.

La discrétion du traducteur castillan, au contraire, semble découler d'une position guidée plutôt par la conscience explicite d'avoir affaire à une traduction d'un texte étranger : cela entraîne de la part du traducteur une prudence qui le mène souvent à ne pas traduire des passages qui puissent poser des problèmes linguistiques et le besoin d'ajouter des explications, donc des notes de traducteur. Ces notes,

soixante-dix environ, attirent l'attention du lecteur sur des informations culturelles énoncées dans le texte ou expliquent des jeux de mots non traduits ou traduits mot à mot — bref, des passages considérés incompréhensibles pour un lecteur espagnol.

Josep Escué semble, ainsi, au départ, choisir une position où le traducteur apparaîtrait surtout comme un bon lecteur, un bon critique, chargé de transmettre une œuvre. Le traducteur serait au service du texte original, et sa première fonction par rapport au système culturel d'arrivée serait d'ordre informatif et didactique : il s'agirait d'informer le lecteur espagnol sur le fonctionnement et le système de références d'un texte étranger, de lui permettre de comprendre comment le texte fonctionne. Cette option souligne donc l'opacité et l'étrangeté du texte de départ, assumant clairement les limites de la traduction.

Ces profils généraux et simplifiés — trop simplifiés — des traducteurs se compliquent dès qu'on commence à lire le roman. Le souci de respecter la diversité discursive et de la transposer dans la langue cible, par exemple, est bien visible dans les trois traductions qui transposent des rimes, des vers, des archaïsmes, des formules en tous les genres — et qui, en outre, s'efforcent de doser de manière équilibrée la traduction/non traduction de noms propres, titres d'ouvrages divers, de journaux, etc., de manière à garder d'une part des énoncés en plusieurs langues — titres anglais, allemands, espagnols, etc. — et d'autre part à garder des titres, noms propres et expressions en français.

Par ailleurs, le rapport des traducteurs au texte oscille souvent entre « identification » et « distanciation » quelle que soit la stratégie globale choisie. Une analyse plus précise de certains passages — le début du ch. I et plusieurs passages mettant en scène des jeux de langage divers — aidera à préciser ces « portraits » des traducteurs.

2. Entrées en texte : les *incipits*

Dès les premières lignes du roman, nous pouvons observer que les trois traducteurs n' « attaquent » pas le texte de manière tout à fait identique. Le premier chapitre de VME commence d'une manière hésitante et vague, par un conditionnel et un ensemble de déictiques volontairement redondants, qui ne permettent pas de situer d'immédiat l'univers romanesque :

> *Oui, cela* pourrait commencer *ainsi, ici, comme ça, d'une manière* un peu lourde et lente, dans *cet endroit neutre qui est à tous et à personne*, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute lointaine et régulière.

Ce premier effet de doute sur l'univers fictionnel est produit dès la première phrase par l'utilisation de déictiques renvoyant à une situation d'énonciation qui n'est pas encore définie et surtout par l'énumération de ces déictiques concentrés dans la première ligne du roman.

Si l'on regarde les premières lignes du texte portugais on vérifie que Pedro Tamen a traduit « cela » par « *a coisa* » (la chose), rendant vague et énigmatique ce début du texte, tandis que les deux textes espagnols ont préféré produire un effet d'imprécision par effacement du premier déictique — ils présentent une première phrase du roman sans sujet explicite. Le traducteur castillan, Josep Escué, choisit en outre de supprimer l'expression « comme ça », simplifiant le texte et affaiblissant visiblement l'effet de redondance dans la phrase castillane qui devient plus courte et plus objective que celle du texte français :

> Sí, podría empezar así, aquí, de un modo un poco pesado y lento, en esse lugar neutro que es de todos y de nadie, donde se cruza la gente, casí sin verse, donde resuena lejana y regular la vida de la casa. (J. Escué)
>
> Sim, a coisa poderia começar assim, aqui, deste modo, de uma maneira um pouco pesada e lenta, neste lugar neutro que é de todos e de ninguém, onde as pessoas se cruzam quase sem se ver, onde a vida do prédio ecoa, longínqua e regular. (P. Tamen)
>
> Sí, podria començar així, aquí, sense més, d'una manera una mica feixuga i lenta, en aquest lloc neutre que és de tothom i de ningú, on la gente s'encreua sense veure's, on la vida de l'edifici ressona llunyana i regular. (A. Bats, R. Lladó)

Ensuite, la traduction du démonstratif *cet* — « *cet* endroit neutre » — peut correspondre en castillan et en catalan, comme en portugais, à deux démonstratifs différents, selon la distance de l'objet à l'observateur — soit l'équivalent à « cet endroit-ci », « cet endroit-là ». Le traducteur castillan choisit la distanciation — « *ese lugar* » — tandis que ses collègues portugais et catalans optent inversement pour le démonstratif « *este* », ou « *aquest* » indiquant la proximité entre sujet et objet. Ces options de départ semblent ébaucher, dans le cas de Josep Escué, une image de la traduction relevant de la paraphrase et une position plutôt distancée du traducteur par rapport aux contenus de son discours ; dans le cas de Pedro Tamen et d'Annie Bats et Ramon Lladó, elles semblent renvoyer à une position de proximité par rapport à l'univers construit par le discours, un collage des traducteurs au jeu d' « imprécision » / « précision » et approximation produit par l'*incipit* français. Ces ébauches initiales seront confirmées en partie par le développement des textes, bien qu'elles soient problématisées au fur et à mesure que les traductions avancent.

Les options de chaque traducteur ainsi que leurs conceptions sur le texte à traduire sont exhibées dans les passages privilégiant soit un traitement ludique de la langue soit des genres ou des niveaux de langue spécifiques.

3. Traduire les jeux

Puisque, d'une part, le jeu est l'activité fondamentale de la lecture de VME, et que jeux et joueurs apparaissent constamment dans le livre, et puisque, d'autre part, les jeux de langage sont des lieux où les options et conceptions des traducteurs par rapport à leur travail sont bien visibles — il s'agit souvent de passages particulièrement problématiques pour la traduction — nous regarderons de plus près certains extraits concernant des jeux de langage, en commençant par le passage du ch. LII où sont reproduites « les cartes de visite humoristiques des Farces et Attrappes », fondées sur des calembours :

> « Adolph Hitler, fourreur » / « Jean Bonnot, charcutier » / « Madeleine Proust, souvenirs » / « Dr. Thomas Gemat-Lallès, gastro-entérologue » / « M. et Mme Hocquard de Tours annoncent la naissance de leur fils Adhémar ». (VME : 303-304)

Nous pouvons observer dans ces trois traductions trois stratégies différentes. Dans l'édition castillane, les noms propres ne sont pas traduits, chaque carte renvoyant à une note en bas de page où sont expliqués les jeux de mots de l'original français :

« Adolph Hitler, peletero » (1)	(1) « N.T. *Fourreur*, peletero, suena de modo muy parecido a Führer »

« Jean Bonnot, charcutero » (2)	(2) « N.T. Juego de palavras : Jean Bonnot suena como *jamboneau*, lacón ».
etc.	(p. 287)

Les traductions portugaise et catalane transposent les calembours, en les recréant dans les langues respectives, au risque d'y « raconter d'autres histoires » :

« Adolph Hitler, firaire »	« Adolph Hitler, germicidas »
« Pere Nil Serrano, xarcuter »	« Sophie Ambre, salsicharia »
« En Guillem del Morro i N'Assumpta Fort … seu fill Quim »	« O casal Thezousteau … seu filho Gastão »
« Dr. Tiravents, gastro-enteròleg »	« Dr. Jack Hardedoy, médico »[17].
(A. Bats, R. Lladó, p. 277)	(P. Tamen, p. 224)

Ces deux traductions suscitent au moins deux remarques : d'abord, elles dépassent parfois les limites de ce qu'on appelle habituellement une traduction, se mettant à raconter des histoires différentes tout en respectant le procédé linguistique. Ensuite, bien qu'elles suivent le même principe — celui de l'adaptation du calembour à la langue d'arrivée — elles produisent des effets différents, dans la mesure où Pedro Tamen fait des jeux de mots portugais tout en jouant sur des sonorités et des traits d'orthographe du français — les noms propres inscrits sur les cartes semblent français — tandis qu'Annie Bats et Ramon Lladó construisent un « micro-univers » plutôt catalan.

Les différentes stratégies adoptées par chacun de ces traducteurs dans ce passage constituent une sorte d'échantillon de la perspective dominante adoptée par chacun d'eux dans ces éditions de VME. Nous retrouverons en effet ce type d'options dans plusieurs autres passages de chaque édition.

Josep Escué semble au départ affirmer sa compétence de lecteur du texte original, préférant adopter une position prudente en tant qu'auteur du texte castillan, apparemment plus porté sur la pédagogie que sur le jeu proprement dit. En effet, *La vida instrucciones de uso* présente un grand nombre de séquences en français, non traduites — noms propres et titres d'ouvrages divers, rébus, proverbes, etc. — ainsi que soixante-douze « Notes du traducteur ».

Dans l'ensemble de ces notes, une quinzaine environ concernent des explications de jeux de mots, comme il arrive pour les cartes de visite analysées ci-dessus, dont l'effet comique est systématiquement expliqué en bas de page. La plupart de ces « Notes du traducteur », cependant, concernent des informations de type civilisationnel, culturel ou historique, que le traducteur estime problématiques pour un lecteur espagnol : ainsi nous avons des explications aussi bien sur la « toile de Jouy », le « papier kraft » ou le Viandox, que sur les images d'Épinal, le concours Lépine, les harkis, l'Aiglon ; sur des sigles — PDG, CNRS, VRP, FLN, etc. ; sur des spécialités culinaires : rouille, aspic, quenelles, pan bagnat, etc.

Ces « Notes du traducteur » nous laissent néanmoins un peu perplexes, car, vu les milliers de références de VME susceptibles de poser des problèmes d'identification ou de reconnaissance à un lecteur étranger (et très souvent à un lecteur français), ces soixante-douze notes, bien que tout à fait utiles pour le lecteur du texte castillan, semblent en bien petit nombre, en tout cas assez insuffisant pour faire la lumière sur la masse de références énigmatiques du texte original. Elles semblent plutôt faire partie tout d'abord d'une stratégie du traducteur destinée à souligner le

caractère encyclopédique de ce roman, accentuant par la même occasion son « étrangeté » et sa complexité ; en même temps, elles attestent la compétence lectorale et culturelle du traducteur.

Pedro Tamen, de son côté, qui semble prétendre à l'identification avec l'auteur du texte original, se garde bien de traduire la plupart des noms propres et une partie significative des titres français et de quelques affiches, mais il s'efforce visiblement de transposer en portugais la majorité des jeux de langage.

Cela est évident dans le passage que nous venons d'analyser, ainsi que dans d'autres passages présentant des rébus ou devinettes qui sont transposés ou remplacés par d'autres histoires ou d'autres situations jouant sur les mêmes procédés. Je cite, par exemple, la transposition en portugais de la célèbre définition de mots croisés de Robert Scipion[18] — « Du vieux avec du neuf » / « Velho novedio » — pour laquelle Pedro Tamen arrive à trouver un mot portugais (assez rare) contenant les deux sens de « neuf » (« *novedio* »= jeune ; « nove »= 9) et menant à la même solution que l'énoncé de départ : « nonagénaire » / « *nonagenário* ».

Il arrive parfois que le traducteur ne trouve pas de mot ou expression équivalent en portugais, ce qui l'empêche de refaire les mêmes jeux du texte départ. C'est le cas du mot « lentille », à propos du cuisinier Henri Fresnel au ch. LV :

> En hommage à son lointain homonyme, il [Fresnel] avait également inventé une recette de lentilles […] ;
> En homenagem ao seu longínquo homónimo *que inventou as lentes multiplas para os faróis*, inventou igualmente uma receita de *lentilhas*[…].

Le texte de départ fait ici allusion au physicien Augustin Fresnel et à ses inventions dans le domaine de l'optique, jouant sur l'homonymie du mot « lentille ». Le jeu de mots n'est pas possible en portugais, puisqu'il existe deux mots différents pour traduire le mot « lentille ». Le traducteur utilise donc les deux mots — « *lente* » et « *lentilha* » — tout en ajoutant une explication destinée à rendre compréhensible l'allusion[19]. Cela rend le texte traduit plus explicite que l'original : le lecteur devient simple récepteur d'une information concernant un jeu dans lequel, de toutes façons, il n'aurait pu participer dans sa propre langue.

Ce procédé de « clarification » d'un texte traduit est, comme on sait, un problème courant dans les traductions littéraires, dans la mesure où il institue un pacte de lecture différent (plus pauvre) de celui du texte de départ. Il faut cependant souligner qu'il s'agit d'une occurrence très rare dans la version portugaise de VME — inversement, elle tend la plupart du temps à rendre le texte d'arrivée encore plus énigmatique que l'original, ne serait-ce que par son refus systématique de l'explication.

VME institue du point de vue pragmatique une sorte de complicité entre narrateur et destinataires du roman qui est d'ailleurs un outil de construction de la vraisemblance de la fiction et du trompe-l'œil narratif. Or cette complicité apparente s'étend aux informations de type encyclopédique — qu'elles concernent des informations historiques ou scientifiques ou tout simplement des informations liées à l'univers culturel et quotidien français, ou plus précisément parisien. Le lecteur modèle de VME est censé reconnaître ces références sans avoir besoin d'explications.

De ce point de vue, le texte portugais institue un pacte de lecture curieux, presque paradoxal : le texte semble en priorité orienté vers le système d'arrivée, privilégiant donc l'adaptation, l'intégration du texte étranger dans la culture d'arrivée. En

même temps, il produit un effet d'étrangeté motivé par l'adoption de la même posture de complicité avec le lecteur exhibée dans le texte de départ — une complicité qui s'affiche par l'allusion, le « clin d'œil », l'économie de l'explication — alors que l'univers référentiel et culturel des lecteurs du texte traduit ne leur permet certainement pas de partager avec l'émetteur une grande partie de ces références.

Le traducteur portugais semble présupposer un lecteur simultanément ignorant des méandres de la langue française — il essaie donc d'en transposer un certain nombre d'effets en portugais — et familiarisé avec la culture et la vie quotidienne — il ne se soucie donc pas des conditions de réception de toutes ces références culturelles. Il ne traduit pas enseignes et inscriptions, il ne donne aucune explication supplémentaire sur les noms propres, les contextes, les sigles. L'effet d'étrangeté que VME produit en version originale sur la plupart des lecteurs français — même parisiens — est lié à l'énorme quantité d'informations encyclopédiques et à l'impossibilité pratique de tout reconnaître ou de tout confirmer. Cet effet d'étrangeté ne fait que s'accentuer dans la traduction portugaise.

Passons maintenant à l'édition catalane. Annie Bats et Ramon Lladó semblent assumer, sur les plans discursif et pragmatique, une position globalement identique à celle du traducteur portugais — surtout en ce qui concerne l'adaptation des jeux de mots, le refus d'explications extratextuelles et le pacte de lecture basé en apparence sur la complicité, donc effectivement sur l'implicite et le leurre.

La grande différence est bien évidemment dans l'approche oulipienne de la traduction, dont nous avons déjà parlé. Il ne s'agit plus de traduire quelques jeux de mots, quelques effets textuels : il s'agit visiblement d'essayer de refaire les parcours de l'écrivain partout où cela est possible. Cela implique naturellement la construction d'un lecteur-modèle plus proche de celui du texte de départ — un lecteur joueur du texte, certes, disposé à « regarder de tous ses yeux », non seulement à la « surface » du texte, mais également en profondeur, ce qui reviendra à repérer des « angles de lecture » différents ou des rapports avec d'autres textes, bref, littéralement et physiquement, une « lecture en tous les sens ».

Ce pari de « refaire les jeux de l'écrivain » en catalan, dans le cas de *La vida manual d'ús*, finit par produire un effet curieux, dans la mesure où l'univers romanesque mis à la disposition du lecteur semble parfois plus catalan que proprement français : cf. les cartes de visite référées ci-dessus, mais aussi la traduction de la bibliographie fictive du ch. XIII, ou l'enseigne à l'envers sur la vitre d'un café, reproduite au ch. LXXVIII.

Il s'agit de « documents authentiques » apparemment « insérés à l'état brut » dans le roman et devenus, dans cette édition, des documents catalans. En effet, si l'on compare le « degré d'adaptation » de l'univers romanesque de VME dans ces trois éditions, on arrive aisément à définir la tension entre « l'intégration » et « l'étrangeté » de l'univers romanesque comme un souci constant de tous les traducteurs, un problème que chaque traducteur essaie de résoudre au fur et à mesure que les problèmes se posent.

4. « Incohérences » : de l'excès ludique au refus de jouer

Le caractère « artisanal » du travail des traducteurs ainsi que leurs réflexions à ce sujet sont bien visibles à des endroits précis des textes d'arrivée où les choix dominants des

traducteurs semblent être remis en question, parfois ostensiblement. Cela est visible surtout dans les textes castillan et portugais — comme si l'option « non oulipienne » produisait une sorte de « déficit de cohérence » concernant l'activité de traduction.

Ainsi, si l'on regarde de plus près le texte de la version castillane de VME, on se rend vite compte que la « déférence pour l'original » et l' affichage « d'impossibilité de traduire » qu'impliquent la non-traduction de certains passages et leur explication en note ne sont pas suivis systématiquement au long du livre. On y trouve plusieurs transpositions de certains passages, de ceux que l'on considère d'habitude comme intraduisibles, soit parce qu'ils relèvent du fonctionnement des noms propres, soit parce qu'ils affichent des problèmes d'équivalence, phonétique, par exemple, entre les deux langues.

Cette sorte d'incohérence de la part du traducteur espagnol qui semble à certains moments juxtaposer des stratégies de traduction différentes dans le même texte est d'ailleurs partagée par son collègue portugais, comme si le texte original menait les traducteurs à hésiter dans la stratégie à adopter, et donc à en adopter plusieurs.

Dans l'édition castillane cette « incohérence » consiste, par exemple, de manière plutôt « exhibitionniste », à traduire des documents reproduits dans le livre — par exemple l'inscription « casse-crôute à toute heure » (VME : 268), déjà citée, qui est transposée également à l'envers — « *bocadillos a cualquier hora* » (p. 254) — ou bien un menu au ch. LIX (p. 330), ou encore, de manière plutôt invraisemblable, une page arrachée du « Bulletin de l'Institut Linguistique de Louvain » reproduite au ch. LVI, et entièrement traduite en castillan — titre et table des matières (p. 314).

Le désir de transposer peut enchaîner des modifications du texte pouvant aboutir à la disparition d'un personnage du roman : dans cette édition, celle du cruciverbiste Robert Scipion. La définition de mots croisés du ch. LXX — « du vieux avec du neuf en onze lettres » —, attribuée à Robert Scipion, est remplacée dans l'édition espagnole par une définition anonyme qui n'a rien à voir sémantiquement avec celle de Scipion, si ce n'est son principe de mener le joueur à « chercher partout où ce n'est pas ce qui est très précisément énoncé dans la définition même » (VME : 416).

La définition castillane se base elle aussi sur la mise ensemble de deux mots opposés — la paire « vieux / neuf » étant remplacée par « *empapao / seco* » : « *va empapao aún seco* », écrit Josep Escué. La réponse au problème de mots croisés du ch. LXX se trouvait déjà au ch. LI, dans la ligne 44 du *Compendium* de Valène :

> […] telle la sublime *du vieux avec du neuf* en onze lettres de Robert Scipion (ch. LXX) ;
> 44 Scipion définissant par *du vieux avec du neuf* un nonagénaire (ch. LI).

Josep Escué suit de manière tout à fait cohérente cette mise en rapport :

> […] una definición de crucigrama — como la sublime *va empapao aún seco*, de siete letras […] (ch. LXX) ;
> 44 El autor de crucigramas que definió el bacalao : *va empapao aún seco*. (ch. LI)

Nous retrouverons donc également au ch. LI la réponse à l'énigme castillane — « *bacalao* » (morue) ; simplement, ce problème de mots croisés en castillan n'étant pas de Robert Scipion, le traducteur parle « d'*une* définition de mots croisés ». Il semble considérer que, de toute façon, le nom du cruciverbiste français ne dirait probablement rien à la grande majorité des lecteurs espagnols, ou bien que la référence à un auteur français dans une définition de mots croisés castillans serait reçue comme

invraisemblable. Il décide par conséquent de l'éliminer du ch. LXX, entraînant la disparition de ce personnage du ch. LI ainsi que de l'Index des noms propres à la fin du livre — bref, Robert Scipion se trouve « effacé » de l'édition castillane de VME.

L'instabilité des stratégies de traduction dans la version castillane de VME apparaît cependant de manière spectaculaire au ch. III qui offre un exemple intéressant du parcours de lecture du traducteur espagnol et de ses efforts pour rendre quelque part dans son texte d'arrivée un « écho » des chemins piégés de l'original, tel qu'il les aura perçus. On se souviendra que ce chapitre présente une énigme calligraphiée sur un bristol :

> *Quelle est la menthe qui est devenue tilleul ?* que surmonte le chiffre 6 dessiné artistiquement (VME : 29).

La réponse à cette énigme est « Baucis », allusion à la légende de Philémon et Baucis, un des couples générateurs inclus dans le *Cahier des charges*. L'allusion à Baucis dans ce chapitre résulte de la distribution des listes de mots produite par le bicarré latin d'ordre dix, une des contraintes de base du roman. La solution de l'énigme est d'ailleurs désignée métatextuellement dans le paragraphe à travers l'allusion à ce « 6 artistiquement dessiné » — un « beau six ».

Dans l'édition castillane nous trouvons une énigme mystérieusement très différente de l'original :

> *Quién, por no ser de pan, fue de aire ?* (p. 27).

La clé de cette énigme se trouve vraisemblablement dans le nom Pan (au double sens de *pain*, un aliment / *Pan*, un personnage mythologique). Cette recréation totale montre que, d'une part, le traducteur a trouvé la réponse correcte à l'énigme originale ; qu'il a cherché, dans sa traduction, à construire lui aussi une énigme basée sur un calembour ; que la réponse à ce calembour serait une allusion mythologique, renvoyant cette fois-ci à un autre personnage et à une autre légende : celle de Pan, de la nymphe Syrinx et de l'origine de la flûte de Pan[20].

Au début du ch. LXXXVI on peut lire, d'ailleurs, une allusion à cette légende : la description d'une statuette représentant « un Pan ithyphallique, une Syrinx effarouchée déjà à moitié roseaux » (VME : 511). Le traducteur a donc créé un réseau de correspondances entre éléments distribués discrètement et de manière très dispersée dans le livre. Il s'est approprié un procédé d'écriture récurrent dans le texte de départ pour produire son propre puzzle. Cette affirmation discrète mais néanmoins radicale de l'autonomie du traducteur me semble constituer un exemple intéressant de transposition d'un procédé spécifique d'écriture et de lecture motivé par le fonctionnement du texte de départ.

Ce passage du ch. III représente aussi, sans doute, un moment de rupture dans les stratégies habituelles du traducteur, où celui-ci est en quelque sorte entraîné par la logique propre du texte de départ. Mais il confirme, en même temps, l'option de Josep Escué de ne pas tenir compte des contraintes de base du roman, dans la mesure où cela interdirait la substitution de Baucis par Pan dans ce chapitre : c'est l'allusion à Baucis (et pas à n'importe quel personnage légendaire ou mythologique) qui faisait partie des éléments obligatoires à intégrer dans le ch. III. L'enthousiasme du jeu mène à des cas d'écarts considérables dans le sens explicite de certains passages du texte dans les trois traductions. Ainsi Pedro Tamen recrée lui aussi allègrement rébus

et proverbes (cf. les ch. LIV et LVIII, par exemple), Annie Bats et Ramon Lladó aussi — souvent, il s'agit d'autres proverbes, d'autres rébus, d'autres micro-histoires, ou alors de passages « légèrement modifiés » par rapport au texte de départ.

Dans la version catalane, par exemple, la transposition de ce passage du ch. III, de manière à produire le même effet de lecture qu'en français, mène à l'introduction d'une information, inexistante dans le texte de départ et à première vue inutile, mais permettant cependant de lire le jeu de mots :

> *Quina flor trobem a mansalva sota l'ombra d'un tiller ?*
> sota la qual apareix la biga que sosté la coberta d'un vaixell amb la cifra 6 marcada al damunt[21].

On peut ainsi observer que la transposition de jeux de langage, à laquelle aucun des traducteurs n'arrive à échapper, peut aboutir à des écarts plus ou moins importants par rapport aux sens explicites du texte de départ. Elle se situe visiblement en une zone dangereuse et instable, celle des « limites » de la traduction.

Les incohérences stratégiques du traducteur portugais sont presque symétriques à celles de l'édition castillane : elles peuvent se résumer par un « refus de jouer » à des endroits inattendus. Ce « refus de jouer » est synonyme de refus de traduire : ainsi, tel rébus présenté au ch. LXXVI — « lancette », « laitue », « rat », dont le texte lui-même présente aussitôt la solution, « L'an VII les tuera » — est repris tel quel dans l'édition portugaise (p. 333), sans traduction ni explication, donc adressé de manière tout à fait visible exclusivement aux lecteurs qui connaissent la langue française.

Le refus de jouer se manifeste aussi dans les casse-têtes et devinettes du ch. LXXXV, où Pedro Tamen transpose en portugais problèmes logiques, anagrammes, « d'un mot à l'autre » etc., et finit par laisser sans solution possible une devinette évidente et facile à transposer :

> Trois Russes ont un frère. Il meurt sans laisser des frères. Comment est-ce possible ?

L'énoncé est traduit mot à mot — « *três russos* » (p. 374) : contrairement à ce qui se passe en français et à ce qui se passe en portugais pour d'autres nationalités, le nom « russe » a deux formes différentes en portugais, pour le masculin et le féminin : « *russo/ russa* ». Comme cette devinette se base justement sur le caractère épicène du substantif « russe » en français, elle est impossible à résoudre en portugais tant que l'on voudra garder la nationalité des personnages[22]. Ces cas de non-traduction de fragments nettement « faciles » exhibent presque explicitement le refus de traduire, faisant penser à une manœuvre consciente de la part du traducteur, presque à une provocation…

Les ruptures des stratégies de traduction que nous venons d'analyser signalent, de la part des traducteurs, des parcours de lecture et d'écriture marqués par l'interrogation sur le texte, sur le langage. Elles supposent une conception de la lecture et de la traduction comme pratique, donc susceptible d'inscrire dans le texte d'arrivée les hésitations et les contradictions de celui qui lit et qui traduit. L'inquiétude, le questionnement incessant qui est au centre de l'écriture de Perec se réfléchit nécessairement et visiblement dans l'activité de ces traducteurs de VME.

C. CONCLUSIONS

Quelle est donc l'image de VME résultant de ces traductions ? C'est tout d'abord celle d'un roman borgésien et rabelaisien : un roman encyclopédique et parodique, provocateur, labyrinthique. Un roman qui problématise avec humour les « idées reçues », les savoirs contemporains et les représentations stables et figées. Un texte qui interroge la création littéraire elle-même, puisqu'il s'assume explicitement comme montage de citations — tout cela est lisible, thématisé, dans ces trois traductions.

À ce point de l'analyse, néanmoins, nous sommes bien obligés de reprendre la distinction du début, entre « traductions de surface » et « traductions oulipiennes ». Car ce qui fait en réalité la grandeur de l'écriture de Perec, ce qui lui donne consistance, c'est avant tout la profondeur et la rigueur systématique de son interrogation pratique du langage, le travail de la lettre, du mot, du texte, comme support et « moteur » de toute autre interrogation.

Or cette dimension essentielle, fondatrice en quelque sorte, est effacée dans les traductions « de surface », qui n'arrivent pas à rendre tout à fait présent ce qui rapproche l'œuvre de Perec de celle de James Joyce et surtout de Raymond Roussel. La transposition de cette dimension ne semble possible qu'à travers une approche « oulipienne » et soucieuse de rendre dans le système d'arrivée un fonctionnement pragmatique du même type.

Ce pari me semble avoir été tenu avec succès par les traducteurs catalans. La version catalane, soucieuse de refaire « les chemins ménagés dans l'œuvre » me fait penser à la labeur et à la ruse de Gaspard Winckler, ou à l'art de sa femme Marguerite, qui

> peignait rarement des sujets originaux : elle préférait reproduire ou s'inspirer de documents existant déjà. […] Elle savait merveilleusement copier dans leurs presque imperceptibles détails les toutes petites scènes peintes à l'intérieur des montres de gousset, sur les boîtes à priser ou sur les garde de missels lilliputiens. […] Sa minutie, son respect, son habileté, étaient extraordinaires. (VME : 309)

Les deux autres traductions, portugaise et castillane, quant à elles, me semblent relever plutôt de Bartlebooth — comme le milliardaire du roman, elles se cassent la tête, se posent des questions, trouvent quelques réponses et n'arrivent pas tout à fait à prévoir « les gestes que le poseur de puzzles a faits avant elles ». Elles semblent chercher sans la trouver la pièce qui ferait rentrer de l'ordre dans le puzzle et semblent « aveugles » à certains aspects précis du texte. Tout ce travail de réflexion, de remise en question ainsi que la conscience des limites et des « impossibilités » de la lecture et de la traduction se donnent à lire dans ces deux textes qui mettent surtout en évidence la richesse et la diversité de *La vie mode d'emploi* — ce caractère « inclassable », défiant les étiquettes et les catégories figées, dont la critique a beaucoup parlé lors de la parution du roman.

Quand on réfléchit aux traductions de ce roman, on est vite mené à généraliser la réflexion à l'activité de traduction proprement dite : on dirait en effet que VME entraîne une sorte de distorsion systématique des mots et des concepts que nous utilisons d'habitude pour parler de traduction. Que veut dire ici « traduction littérale », par exemple ? Est-ce un synonyme de « traduction-mot-à-mot », comme font par exemple Pedro Tamen et Josep Escué dans le *Compendium* de Valène, ou est-ce plutôt, étymologiquement, un travail sur <u>la lettre</u>, comme font les traducteurs catalans,

menant souvent à des énoncés de surface différents de ceux du texte de départ ? Et « texte original » ? Peut-on parler à la rigueur de VME comme un « texte original », quand on sait qu'il s'agit en très grande partie d'un montage de citations d'œuvres diverses dont Perec a le plus souvent utilisé les traductions disponibles dans le marché[23] ?

Que penser, par exemple, du concept de « fidélité », ou d'« équivalence » ? D'une part, comment accepter à première vue que l'expression « Trois Russes » soit « équivalente » à « Trois Belges » ou à « Trois Arabes » ? D'autre part, que veut dire exactement « être fidèle » ? « Être fidèle » à quoi exactement ? Si l'on envisage les énoncés explicites, la traduction catalane risque d'être considérée comme la « plus infidèle », alors qu'elle essaie minutieusement, *fidèlement* de reproduire « les gestes du poseur de puzzles ».

Cet effet de trompe-l'œil qui touche aussi bien le travail des traducteurs que les outils propres à penser ce travail — alors qu'il avait déjà modelé les représentations du « réel » lors de la lecture du roman — constitue ainsi un puissant défi — une claire provocation, pourrait-on dire — à la rigueur et à l'objectivité de la réflexion sur la traduction. Appliquée aux études de traduction, la notion de trompe-l'œil oblige à re-penser, re-définir ou au moins à s'arrêter un peu devant des mots et des concepts envisagés le plus souvent comme de « simples outils » et devenus tout d'un coup « frappés d'opacité ». Des termes comme « fidélité », « original », « source », « cible », ou « littéral », si souvent évoqués pour théoriser la traduction, se retrouvent ici déformés, subvertis, caricaturés, bref remis en question.

Ainsi, l'analyse d'un certain nombre de traductions de VME met en évidence ce que montre la lecture du roman : l'impossible symétrie entre écriture et lecture, l'absence d'équivalence absolue entre les langues (même quand elles sont proches du point de vue strictement linguistique) ; la diversité et la richesse de langages et de stratégies d'expression (et de séduction) dont les hommes disposent pour communiquer ; le caractère essentiel et incontournable du jeu en tant qu'activité et espace absolument vital pour la communication humaine.

En ce sens, l'analyse de l'ensemble des traductions de *La vie mode d'emploi* permettra, à notre avis, d'approfondir tout d'abord la compréhension de la réception de Georges Perec et de *La vie mode d'emploi* en dehors de la France. Elle aidera aussi à mieux réfléchir sur les enjeux théoriques et pratiques de la traduction littéraire, dont la nature à la fois multiple, contingente et historique est mise en scène de façon à la fois systématique et spectaculaire par ce roman :

Translation is a disturbing craft because there is precious little certainty about what we are doing, which makes it so difficult in this age of fervent belief and ideology, this age of greed and screed. To paraphrase Villon in a way that would have suited Montaigne, « Où sont les que sais-je d'antan ? » The translator must be alert to that other possibility (or possibilities) even if it doesn't rise up and bite him on the buttocks. (Rabassa 1989 : 12).

NOTES

1. « Abanika, traditore ? », lettre à Georges Perec (Mathews 1979).
2. *La vie mode d'emploi,* que nous désignerons au long de ce travail par le sigle VME, est traduit, à ma connaissance, en une douzaine de langues au moins dont, récemment, le danois, le tchèque et le catalan.

3. *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette POL, 1978 ; *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, édité par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, Zulma, 1993.
4. Cf. *Cahier des Charges de La vie mode d'emploi*, *op.cit.*
5. Sur *La vie mode d'emploi,* cf. notamment Magné (1985, 1989).
6. Ces automatismes de traduction concernent, pour l'essentiel, une vision du roman comme « *paraphrasable material content* that can be translated straightforwardly » (Bassnett 1991 : 115) — donc, en priorité, une vision du roman comme ensemble d'histoires racontées à l'aide d'un langage « transparent ».
7. Voir par exemple, le *Compendium* du peintre Valène — la liste du chapitre LI, rassemblant 179 épisodes racontés en d'autres endroits du roman. Lors de la sortie du roman, Perec avait fait, au cours d'entretiens et autres interventions publiques, des déclarations plus ou moins énigmatiques attirant l'attention sur des spécificités d'écriture de ce *Compendium.* En effet, personne n'avait remarqué les particularités d'écriture de ce passage— y inclus le célèbre acrostiche en diagonale inscrivant dans ce catalogue le mot AME. C'est aussi par voie extra-textuelle que l'on a pu lire l'hommage aux écrivains de l'Oulipo, inscrit en « hypogramme » dans la liste de tableaux du chapitre LIX (cf. Oulipo, 1981 : 395). Il s'agit de procédés qui « sautent aux yeux »… une fois que l'on sait qu'ils existent, mais ils restent « invisibles » à une lecture « non avertie ».
8. Selon le premier principe de Roubaud, « tout texte écrit à partir d'une contrainte parle de cette contrainte » (« Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens » Oulipo, 1981 : 90).
9. Cf. ces déclarations d'Eugen Helmlé, le traducteur allemand de VME : « […] à chaque nouvelle édition […] se découvrent encore des corrections à effectuer, qu'elles me soient suggérées par des amis, ou qu'elles viennent de ma conscience. Et c'est ainsi que la version allemande de *La vie mode d'emploi* restera, tant que cela sera en mon pouvoir, une œuvre en mouvement comme l'est la vie elle-même » (Helmlé 1983).
10. *La vida instrucciones de uso*, traduction de Josep Escué, 1988, Barcelone, Anagrama.
A vida modo de usar, traduction de Pedro Tamen, 1989, Lisbonne, Presença.
La vida manual d'ús, traduction d'Annie Bats et Ramon Lladó, 1998, Barcelona, Proa.
11. Les caractéristiques de la traduction catalane semblent l'intégrer dans une « tradition barcelonaise » manifestée entre autres par la traduction catalane des *Exercices de style* de Queneau par les mêmes traducteurs de *La vie mode d'emploi*, Annie Bats et Ramon Lladó et poursuivie avec la traduction castillane — à la fois acclamée et polémique — de *La disparition* de Georges Perec, en 1997 (*El Sequestro*, traduction de M. Arbués, M. Burrel, M. Parayre, H. Salceda, R. Veja, Editorial Anagrama). Curieusement, la version castillane de VME, publiée aussi par les Éditions Anagrama ne suit pas vraiment cette tendance barcelonaise…
12. Ainsi que les traductions existantes et les travaux publiés sur Perec et sur VME.
13. Même si la publication du *Cahier des charges* ne signale pas vraiment un « tournant » dans la manière de traduire, la situation est aujourd'hui objectivement différente par rapport aux années 80 : les traducteurs peuvent désormais choisir de ne pas tenir compte des manuscrits dans leur travail — et ils le font volontiers, d'ailleurs —; mais ils ne peuvent plus sérieusement prétendre qu'ils ignoraient certains aspects du roman, comme il arrivait avec les premiers traducteurs.
14. « Alè » = « souffle ». Il faudrait préciser que le seul « écart » visible de la traduction catalane de ce passage concerne l'ordre des épisodes énoncés à l'intérieur de chaque strophe : la traduction change parfois l'ordre des histoires présentées, selon les besoins de la contrainte, puisque la priorité est de respecter le procédé d'écriture (diagonale vocalique) — ce procédé avait néanmoins été légitimé par Perec lui-même lors de la traduction allemande.
15. En français : « Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère » (VME : 596).
16. Sur le fonctionnement de l'appareil intertextuel de VME, voir notamment Perec (1993), Pawlikowska (1986) et Magné (1989).
17. Ainsi le charcutier Jean Bonnot s'appelle « Pierre » en catalan — « Pere » (« *Pernil serrano* ») et se transforme en femme en portugais — Sophie Ambre (« *fiambre* » = jambon) ; Hitler devient respectivement forain et marque de produit pharmaceutique ; le médecin « Gémat-Lallès, Thomas » « Lance du vent » (« *Tiravents* ») en catalan et affirme en portugais que « Quand ça brûle, ça fait du mal » (= « *Já que arde, dói* ») ; quant au nouveau-né de la famille Hocquard de Tours, il sera certainement quelqu'un très sûr de lui en Catalogne (« *del morro fort* ») et il aura des problèmes d'argent au Portugal (« *Gastão* » = qui dépense beaucoup ; « *Teso estou* » = je suis fauché).
18. L'énoncé du problème se trouve au ch. LXX, et la solution au ch. LI dans le *Compendium* de Valène.
19. *lente* = verre/ *lentilh*a = légumineuse.

20. On se souviendra que d'après la légende, Syrinx se serait transformée en roseau pour échapper aux manifestations passionnées de Pan.
21. « *la biga que sosté la coberta d'un vaixell* » = « *bau* » ; « *la cifra 6* »= « *sis* » — *Bau + sis.*
22. Les traducteurs castillan et catalans ont remplacé ces « *Russes* » respectivement par des « *Belgas* » et des « *Árabs* » pour traduire la même devinette, lui permettant ainsi de fonctionner en castillan et catalan.
23. Ce qui a posé d'innombrables problèmes à quelques traducteurs « oulipiens ». Voir à ce sujet les explications du traducteur anglais, David Bellos (1992).

RÉFÉRENCES

Baetens, J. et B. Schiavetta (dir), (1998). « Traduire la contrainte », *Formules*.

Bassnett, S. (1991) *Translation Studies – revised edition*, London, Routledge.

Bellos, D. (1992) « Appropriation, imitation – réflexions à propos de la version anglaise de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec », *TransLittérature*, nº 4.

Eco, U. (1998) « Introduction à *Exercices de style* de Raymond Queneau », in Baetens et Schiavetta.

Helmlé, E. (1983) « Traduire *La vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Littératures*, nº 7.

Magné, B. (dir), (1985) *Cahiers Georges Perec*, nº 1, Paris, P.O.L.

—— (1989) *Perecollages 1981-1988*, Presses de l'université Toulouse — Le Mirail.

—— (1993) « De l'exhibitionnisme en traduction — à propos d'une traduction anglaise de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Meta*, 38-3, p. 397-402.

Mathews, H. (1979) « Abanika, traditore ? », *L'Arc*, nº 76.

Oulipo (1981) *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard.

Pawlikowska, E. (1986) « Dossier Georges Perec / Post-Scriptum : figures de citations et allusions dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec », *TEM*, nº 6.

Perec, Georges, (1978) *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, P.O.L.
La vida instrucciones de uso, trad. Josep Escué, Barcelona, Anagrama, 1988.
A vida modo de usar, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Presença, 1989
La vida manual d'ús, trad. Annie Bats, Ramon Lladó, Proa, 1998.

Perec, Georges (1993) *Le cahier des charges de La vie mode d'emploi*, éd. H. Hartje, B. Magné, J. Neefs, Paris, Zulma.

Perec, Georges et Cuch White (1981) *L'œil ébloui*, Paris, Chêne Hachette.

Rabassa, G. (1989) « No Two Snowflakes Are Alike : Translation as Metaphor », in *The Craft of Translation*, J. Biguenet and R. Schulte (eds.), Chicago, University of Chicago Press, 1989.